



JUAN LÓPEZ LÓPEZ
EN LAS AFUERAS

EN LAS AFUERAS

JUAN LÓPEZ LÓPEZ

Diciembre 2015 - Febrero 2016
Espacio Iniciararte Córdoba



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura
Rosa Aguilar Rivero

Viceconsejera de Cultura
María del Mar Alfaro García

Secretario General de Cultura
Eduardo Tamarit Pradas

Director General de Innovación Cultural y del Libro
Antonio José Lucas Sánchez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Córdoba
Francisco Alcalde Moya

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos en Córdoba: Sebastián Rueda Ruiz, Eva González Lezcano, Carmen del Campo Romaguera, Pablo García Casado, Jacinto Lara Hidalgo, Pablo Rabasco Pozuelo e Hisae Yanase.

EXPOSICIÓN

Espacio IniciarTE Córdoba
Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales
Manuela Pliego Sánchez
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo

MONTAJE

MANMAKU

CATÁLOGO

EDITA
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

TEXTO
Carlos Losilla

TRADUCCIÓN
Morote traducciones

DISEÑO
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Departamento gráfico
DISEÑO EDITORIAL
Francisco Romero Romero
DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL CATÁLOGO
María José Rodríguez Bisquert

PRODUCCIÓN
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales

FOTOGRAFÍAS
Juan López López

IMPRIME
Servigraf Artes Gráficas

© de los textos: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-204-6
Depósito legal: 1794-2015

ecoedición



Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental	Agotamiento de recursos fósiles	Huella de carbono
por producto impreso	0,46 kg petróleo eq	1,39 Kg CO ₂ eq
por 100 g de producto	0,07 kg petróleo eq	0,21 Kg CO ₂ eq
% medio de un ciudadano europeo por día	10,17 %	4,55 %



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE
reg. n.º: 2015/134

Más información en
www.ecoedicion.eu

ÍNDICE

Presentación Rosa Aguilar Consejera de Cultura	5
<i>Los límites entre las cosas</i> Carlos Losilla	7 - 11
Obra	13 - 63
Biografía	64- 65
Traducciones	67 - 71

En las afueras es un proyecto de videocreación de Juan López que explora las zonas de sombra de la sociedad, abordando las experiencias de tres parejas. También es un viaje hacia el interior de la condición humana, un retrato coral contemporáneo sobre el miedo de una masculinidad en fuga y la toma de decisiones de una feminidad valerosa y doliente.

La propuesta se enmarca en el Programa Iniciararte que selecciona proyectos de jóvenes artistas andaluces y apuesta por que éstos sean arriesgados e innovadores, tanto por su complejidad discursiva como por su técnica.

Rosa Aguilar
Consejera de Cultura
JUNTA DE ANDALUCIA

Los límites entre las cosas

Carlos Losilla

En un principio eran los cuerpos y los espacios. Con eso bastaba. Con eso se accedía a la representación. Y las cosas discurrían con fluidez, el paso de los unos por los otros, o el modo en que estos permitían el tránsito de aquellos. ¿Cuándo empieza todo a resquebrajarse, a desmoronarse poco a poco? Hay que prestar atención al momento en que surge la primera grieta, porque de ahí nace la debacle. Seguramente alguien pisa a destiempo, el tiempo se hace tercero en discordia. Todos los mitos del origen surgen de ahí: Adán y Eva viven felices en el Paraíso cuando, de repente, se les ocurre alterar el ritmo de los acontecimientos y se ven obligados a abandonar el lugar, a vivir en las afueras. Y no solo en el exterior del espacio-jardín, sino también en la otredad de sí mismos, en los márgenes de un tiempo que ya no podrán vivir como propio, en un decorado ajeno que les resulta extraño y agresivo. Las afueras, ese concepto que parece haber inventado el urbanismo moderno, es en realidad una noción metafísica. Vivir fuera de sí, vivir alienado, será a la vez el problema y su solución. De un lado, la pérdida de la identidad, sentir que uno ya no puede sentirse. De otro, la mística y los alucinógenos como consuelo. Por lo menos, si voy a vivir en mis afueras, me gustaría contemplarlo todo desde esa ajenidad voluntaria.

La imagen se ha hecho cargo de ese desgarró también desde el principio. En el siglo XV, Massaccio pinta a Adán y Eva mientras son expulsados del Edén por un ángel que los mira desde arriba. Más o menos al mismo tiempo, Fra Angelico representa a los frailes de San Marcos en sus

celdas, a la vez dentro de ese espacio y fuera de sí. Los cimientos de la Europa moderna, pues, se construyen sobre esa frontera en la que titubean artistas y santos, dioses y pecadores, que al tiempo construyen una civilización, una cultura, y se ven expulsados de ella. El *western*, el género cinematográfico por excelencia del Hollywood clásico, también tiene que ver con eso. En *Centauros del desierto* (The Searchers, 1956), de John Ford, un tipo llamado Ethan parece habitar siempre en ese espacio que delimita la casa y el desierto del que procede, hasta que al final se adentra en las afueras, hacia la barbarie, hacia la extrañación absoluta. Y de ahí a la ciencia-ficción no hay más que un paso. En *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968), de Stanley Kubrick, los astronautas —modernos exploradores, *cowboys* del futuro— querían permanecer en el interior de su nave, pero una fuerza centrífuga los expulsa hacia el espacio, donde por lo menos uno de ellos se encontrará a sí mismo saliendo de sí, a través de la alucinación.

—

Pues bien, Juan López López recoge ese mito y, en una aparente puesta al día, lo devuelve a sus inicios. Quiero decir que vemos a hombres y mujeres como nosotros, casas como las que abundan en las periferias de nuestras ciudades, y oímos palabras mil veces escuchadas a nuestro alrededor, pero no se trata de una representación realista. Los personajes no tienen nombre, el entorno suburbano podría pertenecer a cualquier población, los actos que se

Llevar a cabo se hacen morosos y solemnes. Estamos a la vez entre los mimbres de una tragedia clásica y perdidos en una extraña representación de teatro contemporáneo. Tres parejas parecen convivir pero solo se miran y se tocan, como si no creyeran en nada de lo que ven. No puede ser que las cosas hayan llegado a ese extremo. Es imposible que los espacios y los tiempos que habitan se presenten con tales desajustes, hasta el punto de que resultan ya *inhabitables*. Los espacios son ruinas de lo que una vez fueron, mientras que los tiempos se han hecho añicos, como los restos arqueológicos entre los que se mueve, inquieta, una de las figuras masculinas. O como esos edificios hipermodernos, que se yerguen en los límites de la ciudad como metáfora inapelable de esos seres que también viven en sus afueras. La vida ha salido de sí misma para batirse en duelo en otro terreno. ¿Con quién? Con su propio fantasma: en efecto, *En las afueras* también procede del cine de terror, ese espectáculo hecho de noche y de sombras.

Si una de las parejas exhibe sus incompatibilidades en un almacén de restos arqueológicos, otra lo hace en una habitación de hotel, y una tercera en un apartamento frío y aséptico. En realidad, no hay diferencias. Mientras del pasado solo quedan restos, el presente es una luz mortecina a punto de apagarse. Podríamos invocar aquí a Marc Augé y su concepto del no-lugar¹, pero *En las afueras* va mucho más allá. Ya no se trata de aeropuertos o supermercados, sino de espacios pensados para la cotidianidad de la civilización que ya han perdido su aura, que ahora *no nos quieren*. O escenarios donde debería tener lugar el esplendor amoroso y, sin embargo, se consuman discusiones, gritos, rupturas. Pero no piensen que estamos ante un melodrama, ni siquiera

ante su deconstrucción. *En las afueras* va más allá de las películas de Michelangelo Antonioni, que podrían ser uno de sus puntos de partida. Mientras al principio de *El eclipse* (L'Eclisse, 1962), por ejemplo, un hombre y una mujer se enfrentan en silencio al final de su relación, vagabundean por una habitación en la que se supone que han estado discutiendo toda la noche y que ahora es como un paisaje después de la batalla, una sucesión de objetos extrañamente amenazadores emergiendo de superficies grises y atonales, en algunas escenas similares de *En las afueras* aquello que importa es el destilado de esos mismos momentos tal como disponemos de ellos en nuestro imaginario iconográfico. En otras palabras, si Antonioni accede al post-amor través de sus restos, Juan López los recoge e intenta dar a ver por qué todo se ha convertido en una situación que parece mil veces repetida. ¿Cómo salir de ese laberinto, como aquel en el que la pareja de recién casados se busca en la oscuridad, apuntando al vacío con sus linternas?

—

En las afueras no acepta ningún tipo de planteamiento dramático. Parece que sí lo haga, que avance mediante diálogos entre personajes convencionales, que explique tres historias de desamor en el escenario simbólico de una ciudad lunar, tan solitaria y desamparada como los propios "protagonistas". Pero no, no se trata de eso. Esa situación es solo el punto de partida de un experimento que va mucho más allá, que asume *en su propia confección* otro tipo de desertización: la del relato convencional. Desde el momento en que está concebida para el ámbito museístico, claro está, eso debería darse por supuesto. Y sin embargo, el poder de una pieza como esta tiene que ver con el modo

¹Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1993.

en que *muestra al desnudo* sus mecanismos narrativos para desactivarlos uno por uno, minuciosamente. Soledad del hombre y la mujer, soledad de los paisajes desolados que transitan y soledad del relato, que se enfrenta a sí mismo para encontrarse con su *incapacidad* para decir las cosas que solía. Por ello las situaciones que refleja *En las afueras* brotan siempre descoyuntadas, como si se produjeran en medio de un cortocircuito que afectara a la dramaturgia convencional de la que parecen emerger, y como si a través de él pudiéramos ver los hilos que ya no pueden unirse, los caminos argumentales que ya no pueden cruzarse. No es una película, sino una serie de escenas que tampoco pueden salir de sí mismas, *en las afueras* de ese confort al que un día llamamos narración. En un momento memorable, el arquitecto y su mujer están cenando. Ella le recrimina su actitud con palabras que parecen extraídas de un folletín romántico (“Esto es demasiado horrible para ser verdad. [...] No me dejes aquí como un caramelo después de chupado”) y, cuando se levanta, la cámara la sigue para mostrarnos, en la habitación contigua, los cuerpos de él y de su amante en una cama, ocultos bajo las sábanas. El mismo espacio contiene todos los tiempos porque todo es una representación que se muestra a sí misma como tal, sin negar en ningún momento su artificialidad. El relato se autodestripa, los actores declaman solemnemente en lugar de imitar el habla coloquial, no hay atisbo alguno de indagación psicológica. La tensión se desvanece porque la ficción juega con los clichés a partir de los cuales se ha construido.

Por lo tanto, se trata de poner en escena la incompatibilidad misma, que nace de los presuntos conflictos amorosos y se traslada al mismísimo armazón del relato y los modos de representación. ¿Cómo se une ese conglomerado? No lo hace, sino que deja que sea el espectador quien reúna los fragmentos, o quien intente reunirlos para darse cuenta

de que eso es imposible, de que él también vive en las afueras de lo que intentan contarle, pues en realidad no se cuenta nada. Más bien se superponen capas y capas de ficción ajena, que ya no sabemos de dónde procede, para que busquemos una liberación: salir del encuadre, salir de las casas, salir de los paisajes muertos, salir de la ciudad, salir del relato. En otro instante, la mano de la recién casada toca un cuadro de Julio Romero de Torres, en el museo cordobés que lleva el nombre del pintor, filmado como si se tratara de una colección de imágenes que nos miran, que nos interpelan desde el pasado. Toca un sexo femenino pintado en *La nieta de la Trini*, donde una mujer se ofrece desnuda al espectador como antes lo ha hecho la propia actriz, en la misma postura, aunque de espaldas y ocultando sus nalgas. La relación que se establece aquí entre cine, pintura y sexualidad no es la misma que podría ofrecer una ficción convencional, no se inmiscuye en la materia dramática para actuar como correlato metafórico o simbólico, sino que se paraliza a sí misma de manera intermitente para mirarnos de frente e interpelarnos: el deseo y la frustración como manifestaciones icónicas, como fragmentos de una correspondencia sensorial que va más allá del desarrollo secuencial de los acontecimientos, de manera que también esa estrategia se presenta ante nosotros *al desnudo, en las afueras* del texto.

Pues es de texto (audiovisual) y no de cine de lo que estamos hablando. No a la manera que impusieron los semiólogos en los años 70 del pasado siglo, no de ese modo según el cual toda producción artística queda reducida a una superficie legible e interpretable mediante la clasificación de los signos que la componen. Muy al contrario, ese nuevo “texto”, del que *En las afueras* sería un ejemplo privilegiado, tiene que ver más con las “texturas” que produce, es decir, con las sensaciones que se entretajan unas con otras, de forma que la rugosidad resultante acabaría mostrando una especie de tapiz en

cuyos meandros y recovecos, en cuya apariencia y en cuyos intersticios, se ocultaría *el esplendor del sentido*. Eso es importante, creo: el hecho de que una propuesta como *En las afueras* presente a la vez su teoría y su práctica. Está *hablando de sí misma*, como podía hacer el cine moderno de los años 60, pero también está emitiendo pensamiento, está *pensando por sí misma*. En una imagen detenida en el tiempo, la recién casada aparece sentada en la cama, medio desnuda, con una mano tapándose un pecho mientras mantiene la otra sobre su boca, inmóvil. En otra, se parte de una visión cenital de una plaza de toros para enlazar con un vertedero sobrevolado por gaviotas. En una serie de planos consecutivos, de nuevo congelados en el devenir de las imágenes, unas cuantas mujeres miran al espectador desde el marco azul de sus ventanas. Hay, pues, una recurrencia constante al hecho de mirar y ser mirado, o de descubrir de dónde proceden esas miradas, lo cual significa que esa condición *plana* que parece regir *En las afueras*, ese estilo que niega la profundidad de campo aunque en ocasiones parezca filmarla, que quiere reducirlo siempre todo a una superficie sobre la que resbalan cuerpos y objetos, paisajes y decorados, se ofrece al espectador de una manera *obscena*: por un lado, como transgresión del tabú; por otro, como algo que se sitúa "fuera de la escena", es decir, a la vez en un espacio en off y en ese otro off que albergan los pequeños pliegues casi invisibles que forman la sutura del texto. El sentido, como siempre, hay que ganárselo. Y de ahí el goce subsiguiente.

—

Entonces deberíamos, quizá, huir de las terminologías, esas cárceles del lenguaje. ¿Cine? ¿Videoarte? ¿Audiovisual? ¿Instalación museística? *En las afueras* dinamita convenciones para que todo eso se ofrezca a la

mirada sin distinciones ni fronteras. Se sitúa también, por lo tanto, en las afueras de la imagen, en los márgenes: del margen residual del "arte" y de la "pintura" en su confinamiento actual (los restos arqueológicos, Romero de Torres) surge una fantasmagoría que se oculta en los márgenes de aquello que una vez llamamos "cine" (tradicción de los géneros y de la modernidad filmica) para incrustarse de lleno en los márgenes de la contemporaneidad, allá donde los límites entre las disciplinas se diluyen y crean otra cosa, ese sentido del que les hablaba y que por sí mismo también habla y habla, teoriza sin parar, para que el margen conquiste el centro. Hasta el punto de autosometerse a una especie de escrutinio implacable, de preguntarse cómo salir de esa "marginación" y ocupar de nuevo el centro del cuadro, del encuadre, así como reconquistar la plenitud de la imagen. Ante las inquietantes, ignominiosas imágenes de muerte que aparecen cada cierto tiempo —al inicio, el cadáver trasladado en una camilla; luego, el hombre postrado en una cama; por no hablar de esos edificios muertos en la noche, como gigantescos cuerpos inanimados, materia muerta—, hay que colocar la energía de las figuras femeninas, pura vida que no deja de increpar al hombre que tiene al lado, siempre pasivo y cerrado sobre sí mismo.

Pues bien, les hablaba al principio de ese Edén donde presuntamente empezó todo, donde cuerpos y espacios perdieron su relación fluida para acabar viviendo en las afueras —ahora lo sabemos— del sentido. ¿Cómo recuperar aquel instante de plenitud en el que la simplicidad de las cosas incluía en sí misma *todos los significados*, en el que no era necesario ocultar nada para que se produjera, en palabras de Peter Handke, *el momento de la sensación verdadera*? Al final de la pieza, las tres mujeres, liberadas ya de sus parejas y del peso del paisaje post-industrial, se reinsertan en

el ámbito natural, traspasan la frontera de la periferia para adentrarse en espesuras vegetales, corrientes aguas puras cristalinas, macizos de piedra y roca. Para alcanzar un universo donde, de nuevo, el adentro y el afuera ya no existen: el mundo anterior al gran desgarró. No hay que tomar a broma esta deriva. No hay que pensar en manifiestos ecologistas, ni en ingenuidades naturistas, ni en utópicos retornos a la naturaleza, ni en feminismos de salón. Hay algo más turbio en todo eso, en la forma en que lo presenta *En las afueras*, pues se trata de una inmersión violenta en territorio salvaje, de un estallido de energía sexual reprimida, de la estrepitosa irrupción en un espacio desconocido que, en el fondo, ya se hallaba presente en las texturas y los pliegues de la representación. Como si la sutura se hubiera descosido y salieran a la superficie todos los sentidos ocultos. En los últimos planos de *En las afueras*, la mirada es a tres mujeres dirigida al espectador, resulta inquietante en este sentido. Tú no puedes ya ver esto, parece decir. Tú te tienes que mantener en las afueras, porque ahora todo pertenece ya al ámbito de lo irrepresentable, ahora es el tiempo de lo obscuro. Como en una película de terror, *En las afueras* también podría poner en escena el modo en que la energía femenina y el deseo oculto toman el poder

tras el desmoronamiento de las viejas normas. La vuelta al paraíso también puede que deje algunos cadáveres por el camino.

—

Dice Raymond Bellour, a propósito de los vídeos de Thierry Kuntzel:

"No se trata de anular la representación. [...] Sino, más bien, solo representar a medias, hacer fracasar 'la ganga analógica', para trabajar no la representación en sí, sino el hecho de que exista representación, que en el aparato psíquico se efectúe un trabajo constante entre la percepción y la imagen interior (de la marca consciente a la imagen perdida, la 'representación de la cosa'). Se ofrece al ojo del espectador, porque el inconsciente ve en él una figuración de la figuración: pasaje continuo, imposible de fijar entre los dos polos ideales de lo primario y de lo secundario, donde la imagen se forma ocultándose bajo el efecto del deseo y del miedo. Así, si se quiere, lo real existe en estos vídeos, pero a costa de su desaparición, que es su condición"².

No puedo imaginar una manera mejor de definir *En las afueras*, por lo que sobran más explicaciones.

² Raymond Bellour, *Entre imágenes*, Colihue, Buenos Aires, 2005, pág. 30.

OBRA

Proyección multicanal con sonido
Vídeo 4K reescalado a HD
Medidas variables
85 minutos

























Lo siento, mi amor. No soy yo.

*¿Qué estás haciendo conmigo?
Vas a ser el final de ese buen hombre que fuiste.
Una ruina incapaz de formar parte de ninguna situación humana.
Por favor, mátame o devórame.
No me dejes aquí como un caramelo después de chupado.*







¡Qué frío es este lugar!

No necesito compasión, sólo un amigo. Un amigo que comparta mis alegrías y mis penas.

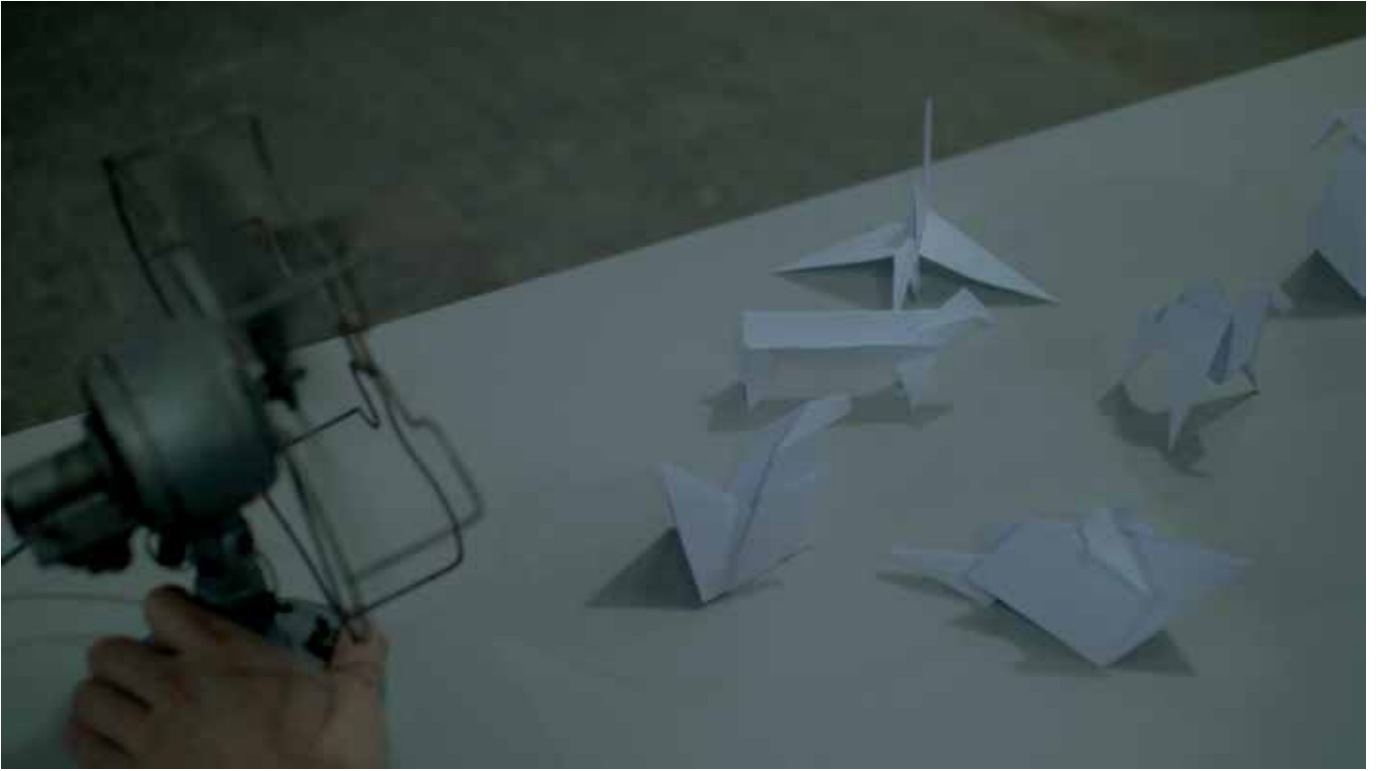
Qué amable eres, pero no creo en tus palabras.

Ahora todo se ha detenido y arruinado, al poco de empezar.

Yo.





















Te has echado a la cuneta a mirar como pasa la vida.

Te tienes que ir.

Quítate el mono de trabajo. Mete tu frío corazón en una bolsa de plástico. Guarda esa bolsa en la taquilla y regresa al Norte.

Esto no es para ti.

Esta ciudad no es para ti.

Puede que sea imbécil.

No sé.



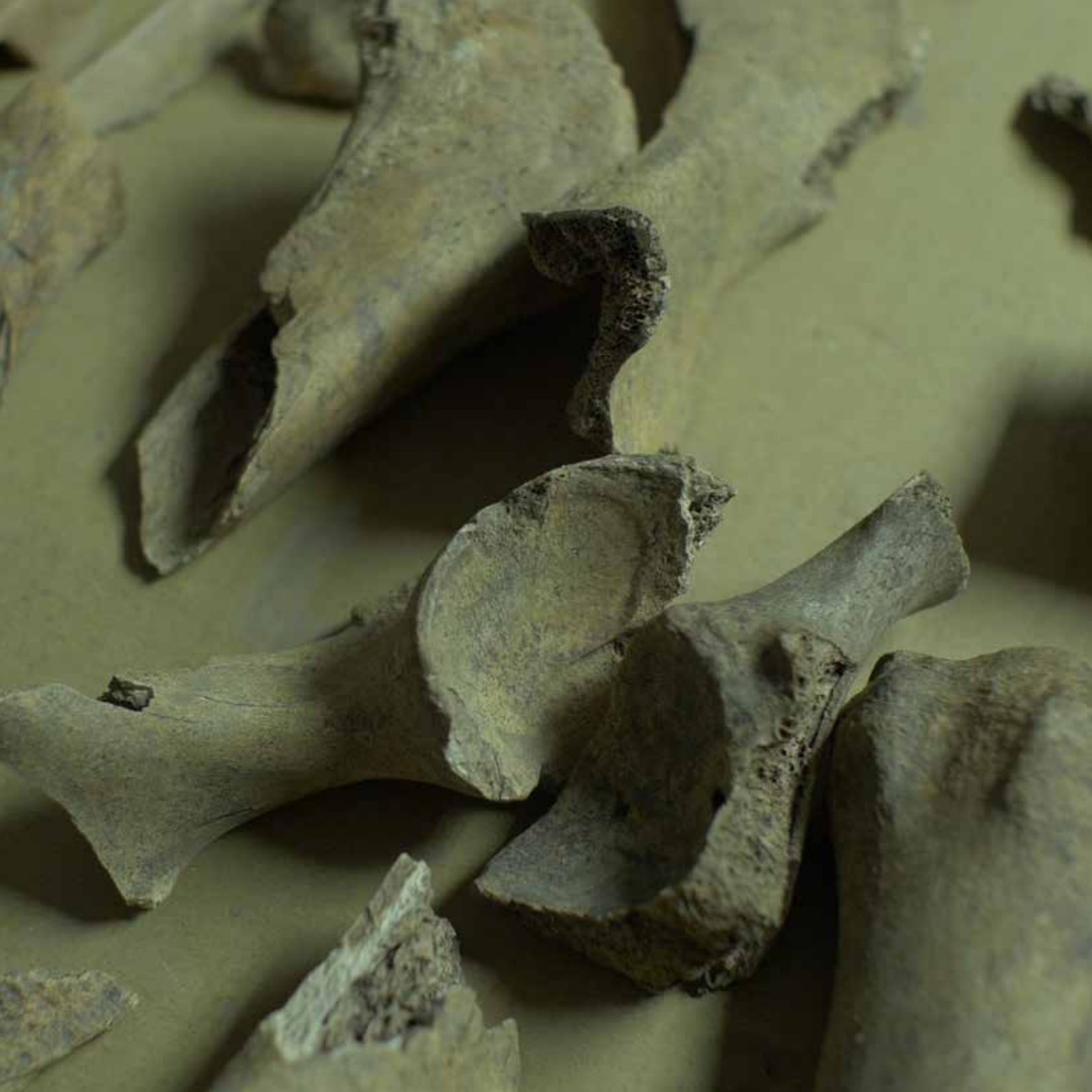


*Somos seres solitarios.
Somos seres solitarios
que buscan refugio en la soledad de la naturaleza primitiva.
¡Si pudiéramos encontrarnos!
¡Si pudiéramos encontrarnos y ya no estar sola!
Si pudiéramos encontrarnos y ya no estar sola,
ya no sería la única, ni tú tampoco.
Seríamos dos, o quizás tres.*

*Las palabras son basura,
armas desgastadas por el uso.
Inofensivas como una navaja de papel de aluminio.
Palabras y más palabras.
¿Por qué nos hacemos tantas preguntas?*









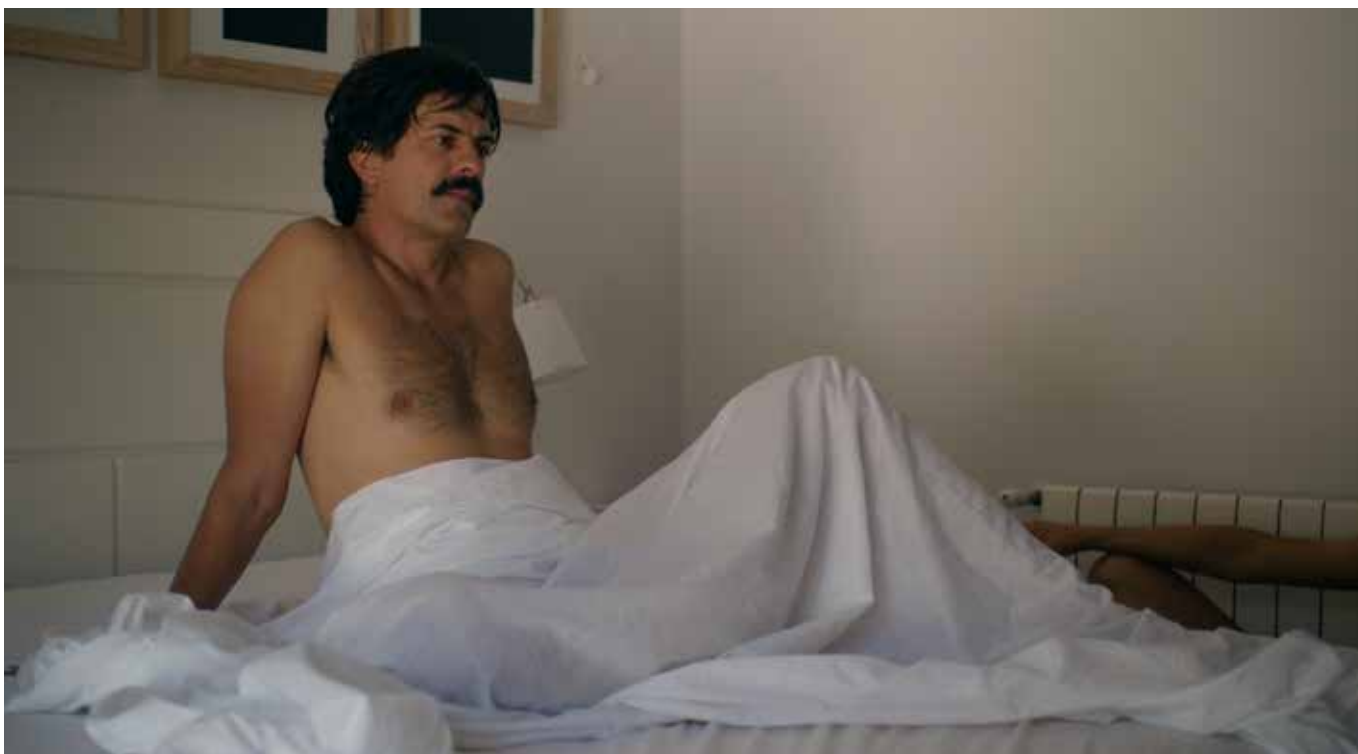












*Cuando conozco a alguien
solo me basta con saber que es humano.
No quiero ser un ser que duda y piensa, que duda y piensa.
Ahora ya lo sabes: soy un héroe buscando exilio.*







- Haika mutil, jeiki hadi
argia den mira hadi.

- Bai, nausia, argia da,
gur oilarra kanpoan da.

- Haika mutil, jeiki hadi
uria den mira hadi.

- Bai, nausia, uria da,
gure orra bustia da.

- Haika mutil, jeiki hadi
surik baden mira hadi.

- Bai, nausia, sua bada,
gur gatoa beroa da.

- Haika mutil, jeiki hadi
hortxe zer den mira hadi.

- Bai, nausia, haizea da,
gur lehioa ideki da.

- Haika mutil, jeiki hadi
kanpoan zer den mira hadi.

- Bai, nausia, edurra da,
lurra xuriz estali da.

- Haika mutil, jeiki hadi
urean zer den mira hadi.

- Bai, nausia, ardia da,
aspaldian itoa da.

- Haika mutil, jeiki hadi
zer oinon den mira hadi.

- Bai, nausia, egia da,
mutiltto hau unatu da.





















BIOGRAFÍA

Juan López López, La Rambla, Córdoba (1980) es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Magíster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba. Ha complementado su formación con numerosos cursos sobre arte sonoro, cine y documental, y otros tantos seminarios sobre género y fotografía.

Su producción artística es multidisciplinar (instalación, fotografía, música y bordado), pero en los últimos años se ha centrado especialmente en el lenguaje audiovisual, mostrando en sus obras una especial preocupación por los temas identitarios, sociales y políticos del ser humano. Su obra videográfica tiene un tono estrechamente ligado a lo real bajo un prisma documental de cierta mirada fría y analítica que precisamente la hace escapar de la realidad. Sus relatos están llenos de orificios, compuestos casi con ritmo musical, alejados de los mecanismos de la narración convencional y acercan al espectador a situaciones incómodas aunque muy humanas.

Algunas de sus obras audiovisuales han sido premiadas y reconocidas en festivales de cine y certámenes de arte como *Imagenera*, *Suroscopia*, *Alcances*, *Málaga Crea*, *Cosmopoética*, *D-Mencia*, *Mulier Mulieris*, *Rendibú*, *Videotalentos*, *Premio Pepe Espaliú*, *Eutopía*, *El Lugar sin límites o Muestra Audiovisual Andaluz*.

Desde el año 2008 también viene trabajando en el campo del comisariado cultural. Dirige dos proyectos en la provincia de Córdoba: *Aptitudes*. *Encuentro de cultura contemporánea Alfonso Ariza* en La Rambla y *El Vuelo de Hypnos* en Almedinilla, intentando hacer de la gestión cultural una herramienta para la capacidad social, educadora y sanadora.

www.juanlopezlopez.es

**TRADUCCIONES
TRANSLATIONS**

The limits between things

EN LAS AFUERAS (ON THE OUTSIDE)

Carlos Losilla

At the beginning they were just bodies and spaces. And that was enough. That was enough to gain admission to the show. And things were going smoothly, the people passing by each other, or the way that some allowed others to pass on by. When does everything start to break up? To come apart at the seams little by little? Special attention must be paid to that first crack, because that is the moment when everything begins to fall apart. Someone will probably fall out of step, and time becomes a third wheel. All of the myths about creation start here: Adam and Eve were living blissfully in Paradise when it suddenly occurs to them to change the course of events, thus forcing them to abandon Paradise and live on the outside. And not only on the outside of the garden, but also outside of themselves, in the margins of a time that could no longer be lived as their time, in a place that was foreign to them, strange and aggressive. The outside, the outskirts - a concept that seems to have been invented by modern city planning - is actually a metaphysical concept. To live outside of one's self, alienated, will simultaneously be the problem and its solution. On the one hand, the loss of identity and feeling like you can no longer feel. On the other hand, taking comfort in hallucinogens and in the mystery of things. If I am going to live on the outside, I would at least like to contemplate everything from a place of voluntary seclusion.

Images have also illustrated this anguish from the very beginning. During the 15th century Masaccio painted a picture of Adam and Eve as they were being expelled from Eden by an angel that looked over them from above. At around the same time, Fra Angelico depicted the monks within the cells of San Marco, both within that space and outside of it at the same time. The foundations of modern Europe, therefore, were built on the border over which artists, saints, gods and sinners teetered, eventually ending up expelled from the very civilisation and culture that they were creating. Westerns, a film genre par excellence in classic Hollywood, are also connected to this motif. In *The Searchers* by John Ford (1956), a man named Ethan seems to always live in that space that delimits the house and

the desert surrounding it until he finally ventures off to the outside, towards savagery and into the completely unexpected. And science-fiction is just a step away. In *2001: A Space Odyssey* (1968) by Stanley Kubrick, the astronauts - modern explorers, cowboys from the future - want to stay inside their spacecraft, but a centrifugal force pushes them out into space where at least one of the astronauts will end up outside of himself due to hallucinations.

-

Here, Juan López López takes that myth and, in a modern-day adaptation, takes it back to the beginning. What I mean to say is that we see men and women just like us, houses like the ones that occupy the outskirts of our cities, and we hear words that we've heard one thousand times before, but this is not supposed to be a realistic representation. The characters don't have names, the suburban setting could be any town or city and the movements are slow and solemn. We are simultaneously between the workings of a classic tragedy and lost in a strange contemporary theatre performance. There are three couples that seem to live together, but they just look at each other and touch each other as if they don't believe anything they are seeing. It can't be possible that this is what it has come to. It can't be possible that the time and space they inhabit are so unbalanced, to the point where they seem *uninhabitable*. The spaces are ruins of what they once were, while time has been smashed to pieces, like the archaeological remains among which one of the male characters, restless, moves about. Or like those super modern buildings that stand at the city's edge like an undeniable metaphor for those people who also live on the outskirts. Life has stepped outside of itself to fight a duel on different terrain. But against who? Against its own ghost: in reality, *En las afueras* is also based on horror films - that spectacle created by the night and by the shadows.

If one of the couples exhibits their incompatibilities in an art discussion group, then another does the same in a hotel room while the third couple does it in a cold, sterile apartment. It's

really exactly the same. While now there are only remnants of the past, the present is a faint, dying light on the verge of burning out. Here we could mention Marc Augé and his concept of non-places, but *En las afueras* goes much further¹. This is not about airports or supermarkets anymore, but rather about spaces intended for daily life that have lost their auras and now *don't want us*. Or times when we expect to see romance in all its splendour, but we only see a scene engulfed in fights, yelling and break-ups. But please do not think that you are watching a melodrama or even its deconstruction. *En las afueras* goes beyond Michelangelo Antonioni's films which may have been used to guide the making of the film at hand. At the beginning of *Eclipse* (L'Eclisse, 1962), for instance, a man and a woman face the end of their relationship in silence while wandering around a room where they have supposedly spent the entire night fighting. Now, the room is like a battlefield after a combat: a string of strangely menacing objects emerging from grey, atonal surfaces. In some similar scenes in *En las afueras*, what really matters is the essence of those same moments as we imagine them. In other words, if Antonioni introduces post-romance through vestiges of love, then Juan López picks them up and attempts to show us why this situation has become one that we have seen a thousand times before. How can we find a way out of that maze? The one where newlyweds search for each other in the dark but are shining their flashlights off into the void.

—

En las afueras does not accept the concept of drama. It seems as if drama does indeed develop over the course of conversations between conventional characters - conversations that tell three "unlove" stories set against the symbolic backdrop of a lunar city, just as alone and helpless as the "protagonists" of the stories. But no, this is not the case. This situation is just the beginning of an experiment that goes far beyond that, that is shaped by another type of desertification as it *develops*: the desertification of a conventional story. From the moment it is intended for the museum setting, it should clearly go without saying. However, the power of one piece such as this one is related to the way in which the narrative mechanisms are *laid bare* in order to meticulously deactivate them one by one. Solitude of the man and the woman, solitude of the desolate landscapes they pass

through and solitude of the story that confronts itself only to find that it is *incapable* of saying the things it used to. That is why the situations reflected in *En las afueras* are always chaotic, as if they had occurred in the middle of a short circuit, thus affecting the conventional dramaturgy that they seem to have emerged from. As if within this short circuit we could see the threads that can no longer be connected and the lines of argument that can no longer cross each others' paths. *En las afueras* is not a film, but rather a string of scenes that cannot escape themselves, nor escape that comfort zone that we once called narration. In a memorable moment, the architect and his wife are having dinner. She reprimands his attitude using words that seem to have come straight out of a romance novel ("This is too horrible to be true. [...] Don't leave me here like a piece of chopped liver") and when she stands up, the camera follows her to show us what is happening in the next room: the bodies of him and his lover in a bed, hidden under the covers. The same space contains all points in time since everything is a representation that is shown just how it is, without ever denying its artificiality. The story is ripped open and gutted, the actors solemnly recite their lines rather than holding normal, everyday conversations, and there is not a hint of psychological inquiry. The tension dissipates because fiction plays with the clichés that it has constructed.

The story thus depicts incompatibility itself which is created by the alleged romantic conflicts and is transferred to the very shell of the story and to its forms of representation. How can that conglomerate be united? The story does not do this, but rather lets the spectators join the pieces together, or more accurately lets them try to put the pieces together, only to find that it is impossible. Only to find that they also live on the outside of the story since nothing is actually being told. Instead, layers and layers of outside fiction are overlapped, an outside fiction whose origins we do not know, so that we look for a way out: a way out of the frame, of the houses, of the dead landscapes, of the city, of the story. At another point in time, the hand of a new bride touches a painting by Julio Romero de Torres in a museum in Cordoba named after the painter. This moment is filmed as if the collection of paintings is watching us, as if they are questioning us from the past. She touches

¹ Marc Augé, *Los no Lugares: espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1993.

the painting of a woman called *La nieta de la Trini*, where a nude woman offers herself to the spectator just as the actress herself had previously done in the same position, but with her back to the spectator and hiding her backside. The connection established here between cinema, painting and sexuality is not the same as the connection that conventional fiction could offer us. It does not meddle with drama in order to act as a metaphorical or symbolic correlation, but rather intermittently stands still to look at us head on and question us: desire and frustration as iconic representations, as fragments of a sensory connection that goes beyond the sequential development of the events, in a way that the strategy presents itself to us *in the nude, outside* of the text.

Hence, we are talking about the text (audiovisual) and not cinema. Not the way that linguists imposed in the 1970s, not the way that all artistic production was reduced to an area that could be read and interpreted by classifying the signs that make it up. Just the opposite: that new "text", of which *En las afueras* would be a privileged example, has more to do with the "textures" it creates. In other words, with feelings that become intertwined in such a way that the resulting roughness would end up illustrating a type of tapestry whose nooks and crannies, whose appearance, and whose cracks would hide *the magnificence of emotion*. I believe that this is important: the fact that a proposal such as *En las afueras* can present both its theory and practice. It is *talking about itself*, just as modern cinema did in the 1960s, but it is also expressing thoughts, it is thinking for itself. In an image frozen in time, the newly wed can be seen sitting on the bed, half naked, with one hand covering her breast while the other covers her mouth, motionless. In another image, viewed from above, we can see a bull ring that is shown to establish a connection with seagulls flying over a landfill. In a series of consecutive frames once again frozen in the progression of images, several women look at the spectator from their blue-framed windows. There is a constant recurrence of looking and being looked at, or of discovering where those looks are coming from, which means that those *scenes* that *En las afueras* seems to use, that style that denies the depth of the field although at times seems to film it, wants to reduce everything to a single area where everything slides around -bodies and objects, landscapes and decoration, *obscenely* offering the spectator: on one hand, a transgression of that

which is taboo; on the other, something that is located "outside the scene". In other words, the story offers a space that is turned off which is home to small, almost invisible creases that form the stitching of the text. As always, you have to earn emotion. And that's where the subsequent pleasure comes from.

-

Then perhaps we should run away from terminology, from those prisons of speech. Cinema? Video art? Audiovisual? Museum facilities? *En las afueras* breaks conventions so that everything can be viewed regardless of borders or differences. It is thus situated outside of the image, in the margins: from the residual margin of "art" and "painting" in their current confinement (archaeological remains, Romero de Torres) emerges a phantasmagoria that hides in the margins of that which we once called "cinema" (traditional gender roles and modern film) in order to embed itself into the margins of contemporaneity, where the limits between disciplines become blurred and create something else. It is that emotion which they talked to you about and which also speaks for itself, which theorises without stopping, so that the margin takes over the centre. To the point of subjecting itself to a type of relentless scrutiny, to the point of asking itself how to escape from that "marginalisation" and to again occupy the centre of the painting and the frame, and to reconquer the image in its entirety. Faced with disturbing, shameful images of death that appear from time to time -at the beginning, a cadaver being transported in a stretcher; then, a debilitated man in a bed; and not to mention those dead buildings appearing in the night like giant, lifeless bodies, dead material-, we must use the energy of the feminine figures, pure life that does not stop reprimanding the man -always passive and closed in on himself- by her side.

Now, at the beginning I spoke to you about that Eden where everything supposedly started, where bodies and spaces lost their fluid relationship only to end up living on the outside -now we know- of emotion. How can we get back that moment of completeness when the simplicity of things included *all the meanings* of this word, when we did not need to hide anything so that, in the words of Peter Handke, *the moment of true feeling* could be created? At the end of the piece, the three women -now liberated from their partners and from the weight of the post-industrial landscape- reintegrate into nature, cross the

border of the outskirts and venture into thick vegetation, crystal clear waters, massive boulders and stones. To reach a universe where, again, the inside and the outside no longer exist: their old world torn apart. This drifting should not be taken lightly. We should not imagine environmental manifests, nature naivety, environmental utopias or parlour feminism. There is something more turbid in all of this, in the way that *En las afueras* presents this. It depicts a violent immersion into wild territory, an explosion of repressed sexual energy, the spectacular invasion into an unknown space that, ultimately, was already present in the textures and creases of the representation. As if the stitching had come undone and all of the hidden feelings had come to the surface. In the final frame of *En las afueras*, the gaze of one of those women directed at the spectator is troubling in that respect. You cannot see this anymore, she seems to say. You have to stay on the outside, because now everything belongs to that which cannot be represented. Now it is time for the obscene. Just like in a horror film, *En las afueras* could also portray the way in which feminine energy and hidden desire seize power following the collapse of age-old standards. The return to paradise could also leave some cadavers along the way.

—

Raymond Bellour, on the videos by Thierry Kuntzel, says:

"It is not about voiding the representation. [...] Rather, it is about simply representing half-way, making 'the analogue image' fail, to work not the representation in and of itself, but rather the fact that a representation exists, that constant work is carried out in the psyche between perception and the inside image (from the conscious brand to the lost image, the 'representation of the thing'). This is offered to the eye of the spectator, since the subconscious sees an imagination of the imagination in him: a never-ending landscape which is impossible to position between the two ideal extremes of the primary and the secondary, where the image is created by hiding under the influence of desire and fear. Consequently, if it is so desired, what is real exists in these videos, but at the expense of its disappearance, which is its condition"².

I cannot think of a better way to define *En las afueras*, and any other explanations are superfluous.

² Raymond Bellour, *Entre imágenes*, Colihue, Buenos Aires, 2005, page 30.

BIOGRAPHY

Juan López López, La Rambla, Córdoba (1980), has a first degree in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia and a Master's degree in Cinematography from the University of Córdoba. He has complemented his training with numerous courses on sound art, film and documentary-making, as well as seminars on gender and photography.

His artistic output is multidisciplinary (installation, photography, music and embroidery), although in recent years he has concentrated particularly on the audiovisual language, with works that evidence a special preoccupation with the themes of human identity and social and political issues. The tone of his video art works is closely tied to reality viewed through the critical, analytical prism of the documentary-maker, which is precisely what strips the work of its reality. His narratives are full of apertures, composed with a quasi-musical rhythm that remove them from the mechanisms of conventional story-telling and invite the spectator to explore uncomfortable yet eminently human situations.

Some of his audiovisual works have received awards and distinctions at film and art festivals such as *Imagenera*, *Suroscopia*, *Alcances*, *Málaga Crea*, *Cosmopoética*, *D-Mencia*, *Mulier Mulieris*, *Rendibú*, *Videotalentos*, *Premio Pepe Espaliú*, *Eutopía*, *El Lugar sin límites* and *Muestra Audiovisual Andaluz*.

Since 2008 Juan López López has also been active in the field of art curatorship. He is currently leading two projects in the province of Córdoba: *Aptitudes. Encuentro de cultura contemporánea Alfonso Ariza* (Aptitudes: Alfonso Ariza Contemporary Culture Meeting) in La Rambla, and *El Vuelo de Hypnos* (The Flight of Hypnos) in Almedinilla. The aim in both cases is to turn art administration into a tool for social competence with its educational and healing properties.

www.juanlopezlopez.es

AGRADECIMIENTOS DEL AUTOR

Quiero agradecer a todas las instituciones que han autorizado, prestado o cedido sus espacios para la realización de este proyecto: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, Museo Arqueológico de Córdoba, Consejería de Agricultura Pesca y Desarrollo Local, IFAPA Centro Alameda del Obispo, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba FilmOffice, Museo Julio Romero de Torres, Museo Taurino, CMC Sadeco, Universidad de Córdoba y Plaza de Toros de Córdoba.

Igualmente agradezco a las personas que dirigen y trabajan en estas instituciones y que han mediado con infinita paciencia para que el proyecto salga adelante: Rafaela M. Ordóñez Fernández, José González Arenas, José Ángel Gómez, Juan García Guerrero, Paula Estebarez Berzal, Mercedes Valverde Candil, Alfonso Contreras Abad, Pablo Rabasco, Rafael Barasona, Fernando G. Luna, M^o Dolores Baena Alcántara, Pablo García Casado, Antonio Navarro, Virgino García Salto y Alberto Barbera.

Gracias a todo el elenco por asumir el riesgo como propio: Alba Santor, Adrián Arjona, Nieves Pedraza, Josu Eguskiza, Mercedes Bernal y Paco Nevado. También a Héctor (admiración máxima por los galgos), Juan Antonio Díaz Recasens, Amalia Barranco González, M^o Dolores Ruiz Redondo, Rosario Albalá Pozo, Dolores Barranco González, Lola López López, Maribel Aguilar Portero, Teresa Escudero Álvarez, Antonio Sola Casado y Elena Hermoso de Mendoza.

Gracias a José Carlos Rico, Jorge Roa, Gabriele Friscia, Carolina Alcaraz, Pepa Jiménez, Eurostars Palace Córdoba, Galgos del Sur, David Vega Mena (Melez), Asistencia Los Ángeles, Juan de Dios Guerrero Caballero, El Collar de la Paloma, Juanfri Cabrera, Marta Frías García, Escuela de Teatro de Córdoba [ETC], Aurelio Luque Jiménez y Manuel Muñoz Lara.

A Santiago Bravo Escudero le debo -literalmente- una película, y ahí estaré para ayudarle. Gracias a Carlos Navarro Prat y a Teo Martínez Téllez, seguiremos formando equipo. A Sara Galán y Edu Comelles por formar un tándem musical perfecto, capaz de erizar el alma con su música. También a Rafael Blanco (Nankayshan), Evolutiva, Diego Arroyo Gutiérrez, CB Foto, Antonio García Bellido, 12 Doce Ingeniería, Jesús García Jurado, Blanco Enea-Casa Galicia y José María González Blanco, estupendos profesionales cada uno en su materia.

Gracias a Carlos Losilla por responder a mi osadía con un magnífico y revelador texto.

Que quede claro que *En las afueras* no es un remake del poemario *Las Afueras* de Pablo García Casado, pero me he permitido la licencia de poner en boca de mis personajes algunos de los geniales versos de este; no obstante existe una conexión especial entre ambos proyectos que es pura casualidad. Gracias también a Don Luis de Góngora y sus *Soledades*; a Federico García Lorca, Niccolò Ammaniti, Walt Whitman y Jane Jacobs; a Caimán Cuadernos de Cine; a Michelangelo Antonioni, Apichatpong Weerasethakul, Andrei Tarkovski, Michael Haneke, Christian Petzold, Jean-Luc Godard, Alain Resnais; a Julio Romero de Torres y Jean Dubuffet; y a Los Cuates Castilla, todos han sido fuente de inspiración o me han prestado parte de sus universos creativos.

Gracias a toda mi familia por facilitarme las cosas siempre que les pido ayuda, que no son pocas. Le dedico este proyecto a Puri, por perdonármelo todo a cambio de nada.

Es un proyecto en colaboración con



ISBN 978-84-9959-204-6



9 788499 592046